

El pinkuyllu y la María Angola: materialidad e interacción en la interpretación del contexto musical

Joshua Shapero

University of Michigan, EE.UU.

Resumen: En su novela *Los Ríos Profundos*, José María Arguedas presenta la música como un tema central en la realidad Andina. Este capítulo examina cómo la representación de la música hecha por Arguedas refleja las tensiones sociales en los Andes, y cómo viene a ser vinculada con la acción política subversiva. El análisis explica la importancia de la interacción que contextualiza la *performance* musical y el rol de la materialidad en este proceso. Se enfoca en una escena de la novela que juega con una oposición hecha por Arguedas en el texto entre materialidades andinas y europeas. Arguedas produce esta oposición a través de la descripción de instrumentos musicales como los *pinkuyllus* y *wak'rapukus* en contraste con los platillos y saxófonos. Esta distinción viene a tener un rol causativo en la escena analizada solo a través de su evocación en la interacción social que acompaña y contextualiza una *performance* musical. La conclusión sugiere que los elementos físicos de la música, tanto de los instrumentos como de los sonidos, proveen una diversidad de posibles interpretaciones. Es solo a través de la progresión de la interacción alrededor de la *performance* que una sola interpretación emerge y, posiblemente, se convierte en la materia de la acción política.

Palabras clave: música, materialidad, interacción, José María Arguedas, Andes, Perú; siglo xx.

Abstract: In his novel, *Los Ríos Profundos*, José María Arguedas presents music as a central theme in Andean life. This chapter, examines how Arguedas' representation of music reflects social tensions in the Andes, and how it comes to be involved in subversive political action. The analysis explains the importance of the interaction that contextualizes musical performance and the role of materiality in this process. It focuses on a scene in the novel that works together with an opposition made by Arguedas in the text between Andean and European materialities. Arguedas produces this opposition by means of descriptions of musical instruments like the *pinkuyllu* and the *wak'rapuku* in contrast to the cymbal and the saxophone. This distinction comes to have a causative role in the analyzed scene by means of its evocation in the social interaction that accompanies and contextualizes a musical performance. The conclusion suggests that the physical elements of music, both instruments and sounds, provide a diversity of possible interpretations. It is only by means of the progression of the surrounding interaction that a single interpretation emerges, and is possibly converted into material for political action.

Keywords: music, materiality, interaction, José María Arguedas, Andes, Peru, 20th century.



Introducción

El significado de lo audible no es algo que fácilmente se separa del significado de los materiales que producen los sonidos. Una melodía producida por una guitarra acústica o por una guitarra eléctrica no solamente varía en su aspecto sonoro, sino también en su manera de expresar emoción, las memorias que trae y las resonancias sociales que evoca. Del mismo modo, la apariencia de un instrumento, la persona y el lugar donde ésta lo toca también afectan la percepción del sonido. Como escribe Merleau-Ponty, “the apprehension of a quality [...] is bound up with a whole perceptual context” (1945: 9). Lo que vemos, escuchamos o sentimos es producto de una experiencia total que surge de diversos procesos, conocimientos y hábitos. Por el otro lado, siguiendo el pensamiento de Goffman (1981), el formato participativo también provoca grandes diferencias en la interpretación de mensajes. Según Goffman, es necesario distinguir no simplemente el origen de las palabras, sino también hacer distinciones mas finas en el contexto comunicativo.

En este artículo uso estos dos perspectivas de la materialidad y de la interacción para pensar el rol de la música en el conflicto social en los Andes Peruanos. A través del análisis de una obra literaria, sugiero que el significado del material¹ involucrado en la producción de música tiene una importancia inseparable del mismo sonido. Además, propongo que es necesario analizar cómo los materiales participan en la interacción social que contextualiza la *performance*. Propongo que así podemos evitar la reproducción de problemas sociales ya vinculados con dichas interacciones y materiales.

Mi análisis tiene el propósito de dilucidar la relación entre los materiales, el mundo social y la producción musical representada en la novela *Los Ríos Profundos* de José María Arguedas, publicada por primera vez en 1958. La novela trata de un joven estudiante llamado Ernesto quien estudia en un colegio de internado en Abancay, un pueblo sureño de los Andes Peruanos. Su papá es un abogado y al inicio de la novela deja a su hijo Ernesto en el colegio. La vida de Ernesto y su papá es en parte una rendición autobiográfica de la juventud del autor, quien fue criado más que todo por los quechua-hablantes quienes trabajaron en labores domesticas para su madrastra. Además de ser novelista, Arguedas también fue antropólogo, poeta y administrador cultural. Su amor para la música tal vez fue uno de los elementos más fuertes en su motivación por entender y representar la cultura andina al mundo intelectual de Lima y de la literatura Latino-Americana.

Arguedas trabajaba durante el movimiento indigenista, lo cual tenía la intención de promover los derechos y difundir la cultura de la población indígena del Perú. Uno de los problemas con el movimiento fue que romantizaba un pasado ideal mientras imagi-

1 Sigo el pensamiento de Ingold (2007), que se enfoca en los materiales como un elemento físico más que en la materialidad como un concepto abstracto, y así subraya los procesos y caminos sobre el objeto singular.

naba la cultura actual como una forma decaída e inauténtica (de la Cadena 2004: 81). En muchos casos, Arguedas resistió la tendencia de romantizar la cultura andina en sus obras y en su trabajo como administrador cultural (Romero 2001: 104-122). Sin embargo, su etnografía también cayó en tal problema por su énfasis en la erosión de la vida tradicional andina en las manos de la evangelización y la economía del mercado moderno (p. ej. Arguedas 1956). Escribiendo sobre este tema, Romero se enfoca en el problema del purismo con respeto a la música indígena. Sugiere que Arguedas no fue purista, sino que él “merely followed popular processes already in progress” (2001: 101). Sin embargo, el debate que Romero describe no profundiza en la sutileza de sus representaciones ficticias de la música andina.

José María Arguedas y *Los Ríos Profundos*

Un análisis de la representación de la música en la novela *Los Ríos Profundos* nos ayuda a entender cómo el enfoque persistente de Arguedas en la música fue vinculado a su deseo para la inclusión de voces indígenas en la política nacional, y cómo le llevó más allá de las posturas opuestas del purismo y el realismo para demostrar la relación entre la política y la música. El medio que la ficción propone abrió el argumento a su conocimiento de las calidades sonoras y materiales de la vida andina —de pájaros y plantas a instrumentos musicales y maneras de mover el cuerpo. Esta textura profunda de materiales y sonidos es lo que provoca la interpenetración de la música y la política en la novela.

Contextos interpretativos, como lo que creó Arguedas, son críticos para entender cómo la música se relaciona con la vida social. En respuesta a la tendencia de estudiar la música indígena como una práctica cultural estática, Tucker se enfoca en la música popular peruana como un espacio de acción política. Según él, la música popular provee “a field for forging self-representation when the political arena seems to provide little space for doing so” (2011: 393). Pero mientras que Tucker se enfoca en identidades corporativas de gran escala como ‘indio’, ‘campesino’ e ‘indígena’, *Los Ríos Profundos* representa la identificación local e individual a través de los actores, quienes reconocen significadores regionales y sociales en los sonidos, los movimientos y las palabras. Aquí el trabajo de comunicación musical no es en sí identificación. En cambio, el trabajo de identificación ya en proceso alrededor de la *performance* musical provee un campo social en el cual la música funciona calibrando, coordinando y provocando significados potenciales. Como señala Turino, “musical performance [has] great potential for creating dense combinations of icons and indices to represent existing social identities and to provide models for possible ones” (2008: 108).

La escena que analizo interrumpe el contraste que Tucker (2011: 234) hace entre contextos musical locales o religiosos y contextos transnacionales, lo cual puede sustituirse por otro contraste, el de la cultura y la política. La narración de Arguedas rompe

con este esquema porque muestra cómo las sonoridades y materialidades tradicionales y transnacionales se funden a través de la producción de la acción política en una escala local. Sin embargo, Tucker también enfatiza “the contingent nature of indigenous performance in Latin America” (2011: 394), una característica que subraya la necesidad de examinar el proceso de interpretación tanto como el de producción y distribución.

En la escena climática de *Los Ríos Profundos*, la música desempeña un papel fundamental en la acción política. En la escena, el joven protagonista Ernesto está escuchando música en una picantería —un local donde preparan comidas y chicha de jora. La música está realizada por un arpista cantante de *huaynos*.² Antes de llegar a la picantería, Ernesto había estado viendo un pasacalle militar donde le impresionaron los saxófonos, trombones y platillos. En la picantería la música tiene otro efecto, trayendo memorias de su infancia entre los indígenas en los pueblos donde su papá lo había dejado mientras viajaba.

Tocado por un sentimiento semejante, un soldado también se levanta bailando. El soldado está presente porque en el pueblo había una protesta por el acceso a la sal encabezada por mujeres indígenas. La guardia civil no logra capturar a la mujer dirigente, quien escapa hacia las montañas gracias a una red de comadres y amistades, y a su conocimiento del paisaje. Mientras el soldado baila, el arpista empieza a incorporar la historia de la insurrección a las coplas quechuas. Se mofa de la guardia civil por no haber alcanzado a la mujer escapada. Canta que la guardia civil está hecha de “excremento de vaca” (Arguedas 1978: 242). Justo en este momento un policía aparece en la puerta con una pistola. El policía exclama que sabe hablar quechua y que va a detener al arpista por las letras subversivas de su canción. Surge inmediatamente un caos en la picantería: los clientes intentan huir gateando de la picantería, se escapa una bala, la mesera se tira a los pies de la policía rogándole que le tire una bala a ella y no al arpista, y el arpista empieza a cantar a gritos un himno católico. Finalmente el músico es detenido y una depresión intratable cae sobre los clientes de la picantería.

A pesar de su ubicación cerca del final de una novela en la cual la música es ubicua, esta escena sobresale como el primer momento en el cual la música propiamente andina tiene un rol activo en la narración de la historia central. Antes de esta escena hay varias descripciones de instrumentos, canciones y prácticas musicales que son demarcadas con un estilo etnográfico. La música también aparece en los márgenes de la historia —un amigo de Ernesto toca armónica, una banda que pasa por el colegio deja impresionados

2 El *huayno* es una canción popular que se desarrolló en la época colonial como una síntesis de formas europeas y andinas (Romero 2002: 42). Las coplas de un *huayno* utilizan pares semánticos, pares de palabras semánticamente relacionadas por el ‘marcadez’ (Mannheim 1986: 60) y tienen una función en el aprendizaje del idioma quechua (1986: 65). En muchos casos los pares semánticos de las coplas están compuestos por un término castellano y otro quechua (Julca Guerrero 2009: 76).

a los alumnos. Pero todas estas descripciones mantienen una división entre la materialidad de los instrumentos andinos y la de los europeos. La división de los materiales andinos y europeos contextualiza y da un significado más profundo a la escena climática, en la cual el arpa sobresale como excepción. Primero examinaremos la ‘materialidad’ de los instrumentos y luego veremos cómo estos detalles acumulan orden y significado en un contexto interactivo.

La materialidad y la socialidad de los instrumentos

El primer sonido importante de la novela es el de la campana María Angola en Cuzco. Las ondas de la campana “abrazaban el mundo” (61),³ “y todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria” (56). Ernesto pregunta a su papa quién fabricó la campana. Fueron los españoles, le responde. Cuzqueños, pero españoles. La próxima mañana también suena, y mientras que Ernesto contempla su sonido, algo pasa con la estructura narrativa: se cambia al tiempo presente. Esto coincide con un cambio. En vez de representar la campana producto de la técnica española, muestra la incorporación de la campana al mundo andino mitológico donde “a su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada” (56). El tiempo presente no es simplemente una señal del cambio hacia lo mitológico, sino también señala la formación de una materialidad andina ‘aislada’. La distinción narrativa a través del uso del tiempo presente caracteriza todas las siguientes descripciones donde personas andinas realizan ‘su’ música con ‘sus’ instrumentos.

De estas partes de la novela, lo que más sobresale es la primera sección del sexto capítulo. Esta parte parece separada de la historia de la novela no simplemente por el uso del tiempo presente —el presente etnográfico, o *allochronic discourse*, en las palabras de Fabian (1983: 32)⁴—, sino que también está aislada en una sección distinta. Para el lector, parece ser una digresión. El capítulo se llama “Zumbayllu”, el nombre de un juguete, tipo trompa, que se introduce como una tropa continua de la narración en este capítulo. Esta primera sección trata como tema del sufijo *-yllu* y una palabra semánticamente relacionada, *illa*. Arguedas etimologiza estos términos como descriptores de propiedades del sonido y la luz respectivamente —dos características del *zumbayllu*, una palabra híbrida de términos castellanos y quechuas. El sufijo *-yllu* lleva a Arguedas a escribir sobre el *pinkuyllu*, “el nombre de la quena [flauta andina] gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales” (115). Describe detalladamente cómo los *pinkuyllus* están

3 Aquí y en seguida las referencias utilizando solamente números de páginas se refieren a Arguedas (1978).

4 Fabian critica el uso del tiempo presente en el discurso etnográfico porque generaliza la descripción de una situación específica a un estado atemporal. La distinción entre el estado temporal atribuido a diferentes poblaciones a través de la escritura implica que estas poblaciones habitan temporalidades distintas, de ahí el término *allochronic discourse*. Esta implicación tiene como efecto la negación de la coexistencia actual de poblaciones culturalmente distintas tanto como la influencia mutua entre ellas.

construidos con el tronco de una planta nativa y cómo son utilizados en las fiestas indígenas. Aquí la narración es más etnográfica en su enumeración enciclopédica de detalles. Desde el *pinkuyllu* Arguedas se mueve al *wak'rapuku*, la trompeta de cacho y cuero, lo cual el autor entiende como intercambiable con el *pinkuyllu* en términos de su función: nunca se usan en eventos religiosos cristianos. En esta parte podemos ver cómo el lenguaje utilizado por Arguedas, y sobre todo sus ideas sobre el idioma quechua, provocan una separación material entre los mundos cristianos y andinos.

Por un lado, esta parte parece sugerir una explicación antropológica por la fascinación de los alumnos con la trompa, porque tiene características semánticamente marcadas en el idioma quechua —el sonido y luz brillante. Pero mientras que está relacionado con la narración central a través de la historia, la etnografía y el lenguaje, permanece tangencial y distinta a esa misma narración. Pero esta diferencia material tiene importancia porque está vinculada con una diferencia social. Arguedas escribe que en las celebraciones andinas donde tocan el *wak'rapuku* y el *pinkuyllu*, “los indios borrachos llegan a enfurecerse cantando las danzas guerreras antiguas; y mientras otros cantan y tocan, algunos se golpean ciegamente, se sangran y lloran después, junto a la sombra de las altas montañas, cerca de los abismos; o frente a los lagos fríos, y la estepa” (116).

La novela resuena esta desesperación en varios momentos, particularmente en relación con la reacción de la gente andina a la música. En contraste, la música que es producida a través de materiales marcadamente europeos se representa de otra manera.

En la primera mitad del capítulo, donde se revela la escena climática de la picantería, Ernesto y sus amigos escuchan por primera vez una banda de instrumentos metálicos, con trompetas y saxófonos. El narrador, Ernesto, se fascina por las piezas móviles de los saxófonos, y por su brillo, lo cual recuerda al lector el término *illa*. Pero su sonido no se parece al *wak'rapuku* ni al *pinkuyllu*. Sino, “es como la voz del agua, el viento, o de los seres humanos” (223). Finalmente, la magia de la banda militar es “la armonía impuesta a tantos instrumentos” (223). Mientras que el *wak'rapuku* y el *pinkuyllu* provocan una actividad descontrolada entre las personas que los escuchan, los instrumentos europeos son caracterizados por el orden y la imposición controlada de la armonía.

La diferencia material y social adquiere un significado más complejo cuando la música finalmente llega a tener un rol decisivo en la narración de los eventos centrales en la picantería. ¿Cuál es la materialidad de la música en esta escena? Primero, el arpa, el instrumento más destacado en la escena, presenta un caso interesante. Fue un instrumento traído al Perú por los europeos, pero que según Arguedas solo fue tocado por los indígenas. Esto señala un cambio social drástico en el periodo republicano que tuvo como uno de sus resultados la devaluación cultural del arpa, el cual fue un instrumento central en la vida religiosa y cultural en la época colonial. En los Andes “up until the nineteenth century, at least, [the harp] was the preferred instrument in churches lacking

an organ or harmonium and in the salons of the upper classes” (Schechter 1992: 50). Sin duda, esto se debe al hecho de que los jesuitas en Sudamérica utilizaban la enseñanza de la música europea como una estrategia de evangelización en los siglos xvii y xviii (1992: 32). En contraste al *pinkuyllu* y *wak'rapuku*, con respecto a los cuales Arguedas señala que estaban prohibidos en las actividades católicas, el arpa era el instrumento ‘obligado’ para el acompañamiento de la música religiosa en Sudamérica durante el siglo xviii (1992: 36).⁵

El arpa refleja la irregularidad de esta escena en la narración de la novela porque la música realizada en ella se parece a la imposición de la armonía que distingue a la banda militar, mientras que al mismo tiempo incita las acciones descontroladas que distinguen la música realizada en el *wak'rapuku* y el *pinkuyllu*. Cuando la policía dispara en la picantería, el arpista canta un himno católico, trayendo un elemento más de la tradición europea. El encuentro entre el arpista y la policía entonces presenta una inversión, porque ahora es el policía, quien supuestamente encarna la imposición del orden, quien incita al caos; y viene a ser el arpista quien realiza el ideal de armonía europea con su himno.

¿Cuál es el resultado de esta inversión? ¿Podemos leerla como una inversión de la socialidad europea y andina también? A pesar de esta convergencia pasajera de materialidades y socialidades anteriormente mantenidas separadas por el autor, la mera unión encarna el conflicto que le permite ser una acción creativa y no simplemente una unidad preexistente. Las letras del arpista traen al escenario el conflicto entre los rebeldes y la policía, y la policía, en calidad de quechua hablante y representante del orden impuesto, trae la violencia de la separación material y social.

La interacción como enfoque analítico

La violencia que trae la pistola es crucial porque señala que las distinciones materiales y sociales residen en la interacción y no en objetos o individuos. La división distinguida por el autor es perceptible para Ernesto –se da cuenta que el soldado que baila debe ser ayacuchano por su manera de bailar, reconoce que el arpista es un norteño por la cadencia de su canto, lucha con las implicancias de sentarse o pararse. Pero sin estar sumergido en un discurso que divide lo europeo y lo andino en términos sociales y materiales, el acto violento del policía simplemente representa uno más en la serie de actos violentos de la narración. Pero no puede ser así, porque está situado en un encuentro, una interacción, la cual está pensada y descrita contra el fondo de una distinción ideológica que subyace a cada paso. Sin embargo, mientras que esta división está presente, no viene a tener un impacto en la acción hasta que está activada por la estructura participativa y material de la interacción. Esto resuena con la teoría del análisis de conversación, la cual concibe

5 Stevenson (1968), Schechter (1992) y Olsen (1986-1987) proveen más información sobre el uso, forma, construcción y decoración del arpa andino.

la interacción como su propio espacio, con una lógica emergente (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974) y examina cualquier división en ello como producto de la interacción (Schegloff 1996).

Una mirada que vaya más allá del isomorfismo del actor y la acción revela cómo la dominación social entra en una interacción a través de distinciones materiales y sociales. Específicamente, dividiendo el rol simple del ‘actor’, con respeto a su acción, en las tres categorías de Goffman (1981: 167) –autor, animador, y principal–, se revela que lo que instiga el desarrollo de los eventos violentos no son simplemente los elementos materiales sino también la distribución de responsabilidad entre varios agentes (Duranti 1994; Hill & Irvine 1993). Al considerar la acción de tirar una bala dentro de la picantería, el sentido común nos dice que el actor es el policía. Pero utilizando las ideas de Goffman (1981), diríamos más precisamente que la policía fue el ‘animador’ –quien ‘realizó’ la acción. Entonces, ¿quién fue el ‘principal’?⁶ Es decir, ¿quién es ‘responsable’, al final de cuentas, para la acción? La policía disfrutará un poco del honor o deshonor del acto, pero es un acto que realiza debido a su rol de policía, y en este sentido el ‘principal’ no es solamente él, sino también la autoridad policial incorporada en él. Podemos ver esta responsabilidad también como parte de una autoridad política más grande; y aun podemos contemplar cómo la acción se efectúa –a través del policía– por el sujeto de dominación que es, en las palabras de Foucault, “the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization” (1978: 92). De este modo, la acción del policía aparece como una instancia de *interpellation*, el concepto denominado por Althusser (1994) para explicar las acciones inevitablemente provocadas por nuestras ubicaciones en un sistema socio-político. En el caso del policía, se tira la bala y se detiene al arpista porque esto es parte de su función como policía.

Del mismo modo, podemos examinar la acción del arpista que provocó la del policía: la incorporación de letras sobre el fracaso de la guardia civil en su canción. Aquí el ‘animador’ obviamente es el arpista. ¿Pero quién es el responsable o benefactor de su canto? En este caso, los clientes de la picantería, quienes también tienen el rol de audiencia de las palabras del ‘animador’, son sus ‘principales’, no porque crearon el mensaje sino porque el mismo acto de recibirlo los involucra en sus implicaciones políticas. Mientras que el policía parece estar obligado a actuar como policía, los clientes de la picantería también parecen estar obligados a tomar una posición política. Entonces podemos ver que la reacción violenta del policía no fue simplemente provocada solo por el arpista,

6 Estoy dejando de lado la cuestión del ‘autor’. En el ejemplo de Goffman (1981) –efectivamente la misma charla donde explica estas ideas–, la identidad del ‘autor’ es muy clara, considerando que es un texto escrito. Pero en el caso de un discurso extemporáneo, o una acción no verbal, es difícil distinguir el rol del ‘autor’ porque en la mayoría de los casos es una cuestión de investigar el origen psicológico de las acciones y palabras.

sino por el hecho de que lo ‘principal’ de su mensaje fue un grupo grande de personas. El caso también refleja la dinámica semiótica de las canciones descrita por Turino: “When the emotion felt is indexically tied to the words sung and the meaning of the event itself, it can be a highly effective political tool” (2008: 210).

Pero si paramos aquí, las personas no aparecen tanto como personas sino como autómatas, y esto no es una buena caracterización de los personajes de la novela de Arguedas, ni en la teoría de Foucault, como nuestro abajo. Esta escena demuestra la solución, porque mientras que hay un orden que se realiza aparentemente por la propia organización de la dominación social, se choca con un sistema de divisiones sociales y materiales entre lo andino y lo europeo. La dominación descrita aquí nunca se puede resolver en un orden social completamente fijo porque no coincide con lo perceptible. Los materiales, los sonidos y los idiomas pueden estar apropiados tanto como el poder. Un quechua hablante puede cantar coplas insurgentes en el nombre de la gente del pueblo y otro puede agarrar una pistola y matarlo en el nombre de la autoridad. Es por esta fluidez y cristalización de la identificación social, por la utilización de materiales y por el uso de idiomas que el poder tiene la forma que le atribuye Foucault (1978: 92-93) —es decir que el poder viene a ser algo distribuido y no únicamente personificado. Y por esta misma fluidez el poder siempre es contingente.

Esta contingencia no está limitada a las personas y sus acciones con respeto a un esquema de dominación socio-político, sino también se encuentra como atributo inherente en los materiales. Si no prestamos atención a la multiplicidad de significados inherentes en los materiales, recaemos en la idea de una estructura estática. Bates (2012) sugiere que los materiales involucrados en la producción musical tienen roles activos en la vida social. Latour propone pensar en los instrumentos como objetos agentivos y distribuidos en redes heterogéneas compuestas de personas, ideas y cosas (2005: 371-374). Sin embargo, no llega a considerar la contingencia porque trata a los objetos como unidades indivisibles. Pero hay otra perspectiva que considera que las calidades de un objeto siempre exceden cualquier contexto interpretativo (Parmentier 1985; Keane 2003: 416).⁷ En este sentido, los objetos siempre llevan una potencia latente para provocar interpretaciones novedosas, y solo algunos de los elementos materiales vienen a ser importantes en un contexto particular. Por ejemplo, el *wak'rapuku* está hecho de cacho de vacuno, un material de origen europeo, sin embargo este instrumento está incluido dentro de la materialidad, o del régimen semiótico de materiales, establecido en la novela por el autor.

7 El psicólogo James Gibson (1986) formalizó la contingencia de la materialidad en su teoría de percepción visual. Su término *affordances* refiere a los significados potenciales de un objeto respecto a un contexto (127-143).

Esbozar la diversidad de interpretaciones potenciales que Arguedas hábilmente tejió en la escena de la picantería, nos ayuda ver cómo las calidades materiales, sonoras e ideológicas se resuelven en una sola acción política. La acción del policía es inseparable de toda un esquema de distinciones sonoras y materiales entre lo europeo y lo andino, porque el arpa y su ubicación en el contexto evoca este esquema. Al mismo tiempo, como sugiere Turino (2008: 108, 218), el ritmo tanto como la letra de la canción producen un proceso de identificación —la audiencia se convierte en participantes en la producción de la música y en sus significados subversivos. Pero aun así, la confrontación entre policía y audiencia no es reducible a sus insumos materiales, sonoros e ideológicos, más bien es emergente de su evocación a través de las particularidades de una interacción social.

Conclusión

La narración de esta novela es útil para imaginar cómo las interacciones que sitúan la práctica musical se convierten en algo que toma un lugar activo y material en la realidad social. Como observa DeNora, “the ‘telling’ of music’s affect, its connotations and its implications for forms of social life may be understood as secured through the ways composers and listeners make connections between music’s materials and other, non-musical things” (2000: 31). DeNora enfatiza la interacción entre personas y música (2000: 33), pero sugiere que podemos incluir algo más en la fórmula cuando describe los efectos de la música como “an alchemical process of pulling together a range of heterogeneous materials” (2000: 43). Propongo que el ‘algo más’ debe ser el conjunto de las calidades específicas de la música y sus materiales tanto como la interacción social que las sitúa. Un ejemplo es la María Angola, una campana traída de España. Esta contiene una potencia de significados conflictivos —su resonancia brillante resuena con una categoría quechua de luz y sonido, *-yllu*, mientras sus materiales, uso y ubicación la vinculan con el mundo cristiano europeo—, pero al final su sonido lleva a Ernesto a un espacio mítico andino. En este sentido, podemos considerar la música como un momento o sitio donde las personas y el mundo material interactúan para producir significados y acciones.

Si analizamos la escena de la picantería sin atender al sutil campo semiótico tejido por el uso del lenguaje en la novela, podríamos concluir simplemente que la música es un espacio en el cual todos se entienden y encuentran de igual a igual, y que es solamente la violencia de la pistola la que lo interrumpe. Pero esto no es el caso. La escena está impregnada con observaciones de distinciones sociales, ancladas en diferencias materiales minuciosas, las cuales resuenan y penetran tan profundamente como las ondas de la campana María Angola. La percepción siempre involucra un contexto de múltiples elementos sensibles (Merleau-Ponty 1945), tales como el sonido de la música, la apariencia de la ropa, el dejo de habla y la distribución de agencia entre distintos actores

humanos y no-humanos. Sin estos registros de la interacción, el policía con su pistola sería la encarnación de un poder incontenible. En cambio, en los pasos minuciosos que estructuran las interacciones y los campos semióticos e ideológicos donde se empeñan las acciones de los participantes, podemos reconocer que esta violencia con que Arguedas anima la pistola penetra a cada momento y en cada acción. El poder de esta violencia no está en la misma pistola, sino en las maneras en que el significado está retraído y refractado por cada interacción, desde el saludo más mundano hasta la acción más catártica. Sabemos que la música puede ser una herramienta política,⁸ pero este análisis demuestra la necesidad de considerar el contexto interactivo específico en el cual la música se vincula con la acción política.

Arguedas fue pesimista con respeto al futuro de la cultura andina, pero los Andes no fueron simplemente transformados en una sociedad occidental o 'global'. Parte de la razón la encontramos en la contingencia material presente en la interacción. Pero tampoco es una receta para el optimismo, porque nos hace reconocer las pequeñas e insidiosas violencias encarnadas en la interacción cotidiana, como vemos en casi cada página del libro de Arguedas. Sin duda, estas violencias pequeñas perforan la vida cotidiana actual de los Andes.⁹ También aprendemos de *Los Ríos Profundos* que los campos semióticos que sitúan la interacción son duraderos (Bourdieu 1977: 72) y que al final de cuentas es más fácil matar a una persona que callar lo que está dicho sin decir.

Referencias bibliográficas

Althusser, Louis

1994 [1970] Ideology and ideological state apparatuses. En: Žižek, Slavoj (ed.): *Mapping ideology*. London: Verso, 100-140.

Arguedas, José María

1956 Puquio, una cultura en proceso de cambio. *Revista del Museo Nacional* 25: 184-232.

1978 [1958] *Los ríos profundos*. Biblioteca Ayacucho, 38. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bates, Eliot

2012 The social life of musical instruments. *Ethnomusicology* 56(3): 363-395. <http://pure-oai.bham.ac.uk/ws/files/9868331/etm_56_3_social_life_of_saz.pdf> (21.09.2015).

8 Brown & Volgsten (2006) proveen varios ejemplos pertinentes, como la prohibición en contra del uso de los instrumentos musicales en Irán bajo el Ayatollah Khomeini y el uso de la música de fondo para controlar los estados psicológicos y físicos. Van der Linden (2013) provee otro ejemplo provocador en su estudio de la intervención del estado en la música de India con la meta de producir una visión unificada de la nación de India.

9 Huayhua (2013) nos da un ejemplo de esto en su análisis de una conversación cotidiana dentro del tránsito público en Cuzco.

- Bourdieu, Pierre
1977 *Outline for a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Steven & Ulrik Volgsten (eds.)
2006 *Music and manipulation: On the social uses and social control of music*. New York/Oxford: Berghahn Books.
- de la Cadena, Marisol
2004 *Indigenas mestizos: raza y cultura en el Cuzco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- DeNora, Tia
2000 *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duranti, Alejandro
1994 Politics and grammar: Agency in Samoan political discourse. *American Ethnologist* 17: 646-666. <<http://www.sscnet.ucla.edu/anthro/faculty/duranti/reprints/poligra.pdf>> (21.09.2015).
- Fabian, Johannes
1983 *Time and the other: How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Foucault, Michel
1978 *History of Sexuality*. Vol. I. New York: Vintage.
- Gibson, James J.
1986 *The ecological approach to visual perception*. New York: Psychology Press.
- Goffman, Erving
1981 *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hill, Jane & Judith Irvine
1993 Introduction. En: Hill, Jane & Judith Irvine (eds.): *Responsibility and evidence in oral discourse*. Studies in the social and cultural foundations of language, 15. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1-23.
- Huayhua, Margarita
2013 Racism and social interaction in a southern Peruvian combi. *Ethnic and Racial Studies* publicado en línea, 23 julio 2013. <<http://dx.doi.org/10.1080/01419870.2013.809129>> (21.09.2015).
- Ingold, Tim
2007 Materials against materiality. *Archaeological Dialogues* 14(1): 1-16. <<http://home.zcu.cz/~dsosna/SASCI-papers/Ingold%202007-materiality.pdf>> (21.09.2015).
2011 *Being alive: Essays on movement, knowledge, and description*. London: Routledge.
- Julca Guerrero, Felix
2009 Word borrowing and code switching in Ancash waynu songs. *Language, Meaning, and Society* 2: 69-106. <http://www.utexas.edu/cola/anthropology/_files/PDF/Felix%20Julca%20-%20Final.pdf> (21.09.2015).
- Keane, Webb
2003 Semiotics and the social analysis of material things. *Language and Communication* 23: 409-425. <http://townsendgroups.berkeley.edu/sites/default/files/webb_keane_semiotics_and_things.pdf> (21.09.2015).

- Latour, Bruno
2005 *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Mannheim, Bruce
1986 Popular song and popular grammar, poetry and metalanguage. *Word* 37(1-2): 45-75. <<https://www.academia.edu/508310>> (21.09.2015).
- Merleau-Ponty, Maurice
1945 *Phenomenology of perception*. Traducido por Colin Smith. London: Routledge and Kegan Paul.
- Olsen, Dale A.
1986-1987 The Peruvian folk harp tradition: Determinants of style. *Folk Harp Journal* 53: 48-54; 54: 41-48; 55: 55-59; 56: 57-60.
- Parmentier, Richard J.
1985 Diagrammatic icons and historical processes in Belau. *American Anthropologist* 87: 840-852.
- Romero, Raúl
2001 *Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.
- Romero, Raúl (ed.)
2002 *Sonidos andinos: una antología de la música campesina del Perú*. Lima: Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Sacks, Harvey, Emanuel A. Schegloff & Gail Jefferson
1974 A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language* 50(4): 696-735. <http://www.cs.columbia.edu/~julia/cs4706/Sacks_et_al_1974.pdf> (21.09.2015).
- Schechter, John
1992 *The indispensable harp: Historical development, modern roles, configurations and performance practices in Ecuador and Latin America*. Kent: Kent State University Press.
- Schegloff, Emanuel A.
1996 Turn organization. En: Ochs, Elinor, Emanuel A. Schegloff & Sandra A. Thompson (eds.): *Interaction & grammar*. Cambridge: Cambridge University Press, 52-133.
- Stevenson, Robert
1968 *Music in Aztec and Inca territories*. Berkeley: University of California Press.
- Tucker, Joshua
2011 Permitted Indians and popular music in contemporary Peru: The poetics and politics of indigenous performativity. *Ethnomusicology* 55(3): 387-413.
- Turino, Thomas
2008 *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Van der Linden, Bob
2013 *Music and empire in Britain and India: Identity, internationalism, and cross-cultural communication*. New York: Palgrave Macmillan.